

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. КАРАЗІНА

№ 727
Серія **ФІЛОЛОГІЯ**

ВИПУСК 47

Заснований у 1965 році

Харків-2006

УДК 81+82+0.70

У віснику розглядаються актуальні проблеми сучасного мовознавства та літературознавства на широкому матеріалі української, російської та інших мов і літератур.

Для науковців, студентів та всіх, хто цікавиться проблемами філології

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Безхутрий Ю.М. (відп. ред.); канд. філол. наук, доц. Шеховцова Т.А. (відп. секр.); д-р філол. наук, проф. Піддубна Р.М.; д-р філол. наук, проф. Калашник В.С.; д-р філол. наук, проф. Михайлин І.Л.; д-р філол. наук, проф. Міхільов О.Д.; д-р філол. наук, проф. Московкіна І.І.; д-р філол. наук, проф. Лагунов О.І.; канд. філол. наук, проф. Шевелєв В.М.; канд. філол. наук, доц. Кравчук І.С.; канд. філол. наук, доц. Філон М.І.; Ткач О.Є. (техн. ред.)

Адреса редакційної колегії: 61077, Харків, пл. Свободи, 4,
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна,
філологічний факультет, кімн. II-36, тел. 707-53-54.
Видавничий відділ ХНУ.

Друкується за рішенням Вченої ради
Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна
(протокол № 5 від 28 квітня 2006 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 4063 від 02.03.2000 р.

Статті друкуються в авторській редакції.

© Харківський національний
університет імені В.Н. Каразіна, 2006.

Словотворчество в “Отчаянии” В. Набокова (сюжет, система мотивов и интертекстуальность)

‘Слово’ является основополагающим культурным концептом: инструментом познания, средством общения, материалом литературы. Проблематика *слова* изучается философами, культурологами, лингвистами. Многогранная жизнь «слова» в языке предвещает его захватывающие перипетии в литературе.

В романе В. Набокова “Отчаяние” [4] ‘слово’ оказывается в центре смысловой структуры, окруженное концептами ‘письма’, ‘творчества’, ‘литературы’. В предлагаемой работе мы проследим за его проявлениями как внутри набоковского текста, так и на уровне сцеплений с романом В. Гюго “Последний день приговоренного к смерти” [1], который выступает одним из источников “Отчаяния” [2]. Связывают эти два произведения мотивы ‘преступления’ и ‘наказания’. Но если Набоков описывает фазу злодеяния, то Гюго стадию возмездия. При этом повествователь в “Отчаянии” претендует на художественность, исповедь же приговоренного тяготеет к документальности. Повесть Гюго начинается словами: «Приговорен к смерти!»; роман Набокова обрывается на стадии расследования. Роднит обе вещи и то, что

протагонисты решают исповедоваться на бумаге, что порождает своеобразные сюжеты ‘письма’, развитие которых переплетается с сопутствующими мотивами. Правда, у французского писателя возникает нешуточная трагедия, под пером же Набокова разыгрывается фарс. Так или иначе, смысловая система, намеченная у В. Гюго, находят свое развитие в произведении В. Набокова.

У Гюго приговоренный к смерти обращается к писанию как бы нехотя: «Раз у меня есть возможность *писать*, почему мне не воспользоваться ею?» [1:235]. Поначалу его сдерживает неуверенность в своих силах: «Что достойного быть *записанным* могу я выжать из своего иссушенного, опустошенного мозга?» [1:235]. Но колебания француза оказываются недолгими: «Почему бы мне в моем одиночестве не *рассказать* себе самому обо всем том жестоком и неизведанном, что терзает меня?» Наконец, находится решающий аргумент: «единственное средство меньше страдать – это наблюдать собственные муки и отвлекаться, *описывая* их» [1:235].

Главный герой “Отчаяния” – Герман Карлович – приступает к своему последнему сочинению, «сжигаемый неотвязным зудом»:

«И вот, для того, чтобы добиться признания, оправдать и спасти мое *детиче*, пояснить миру всю глубину моего *творения*, я и затеял *писание* сего *труда* <...> сел за стол и начал *писать*» [4:452]. Стоит заметить, что «*детиче*» («*творение*») относится к миру реальному, тогда как «сей *труд*» идеален (в обоих смыслах этого слова). Автору его опус дается нелегко: «Я *пишу* чуть ли не от зари до зари, по главе в сутки, а то и больше. <...> все-таки странно – сиднем сидеть и *писать*, *писать*, *писать* <...> Не знаю, *допишу* ли вообще, выдержу ли напряжение» [4:427–428].

У Гюго жанр тюремных «*записок*» неоднозначен: узник называет их «*Дневником* <своих> страданий», «*повестью*, неизбежно неоконченная» [1:235], «*повестью* <своей> жизни» [1:277]. Он надеется, что дочь узнает его *историю*. Последняя *запись*, знаменующая конец жизни и текста – «Четыре часа» [1:293].

Повествователь у Набокова частенько именуется свой труд *повестью*, в частности, «изнурительной *повестью*» [4:397]. Под конец его пугает, что «*повесть* вырождается в *дневник*», хотя в любом случае он уже не может «обойтись без *писания*» [4:460]. Последняя запись маркирована «1-го апреля».

Ответственность за написанное набоковский герой с себя снимает: «Прощения прошу за несвязность и пестроту *рассказа*, но повторяю, не я *пишу*, а моя память» [4:363]. «Диковинная <...> союзница» пишущего преподносит сюрприз, зафиксировав важнейшую (для следствия) деталь – оставленную в автомобиле палку «с выжженным на ней именем» [4:456]. Внимание, уделяемое частностям, позволяет рассматривать повествователя как «хроникера», тем самым, устанавливая связь с Достоевским и Лесковым.

Разветвленный мотив «писания» имеет в «Отчаянии» эпистолярные воплощения. В сюжетную канву вплетена переписка героя со своим двойником. Автор прикидывает, что в случае чего «можно было бы перейти на *эпистолярную* форму повествования. Форма почтенная, с традициями, с крупными достижениями в прошлом. От Икса к Игреку: Дорогой Икс, – и сверху непременно дата. *Письма* чередуются, – это вроде мяча, летающего через сетку туда и обратно <...> эти даты нужны для поддержания иллюзии. <...> Иногда вступает какой-нибудь посторонний Зет, – вносит и свою *эпистолярную* лепту» [4:367]. Глядя на отправленное своей жертве *письмо*, автор мнит: «Выходит так, как будто я – получатель этого *письма*, а не его отправитель, – да в конце концов так оно и должно

быть: мы переменились местами». У него «хранятся еще два *письма* на такой же *бумаге*, но все ответы уничтожены» (добавим, как и их адресант). [4:367]. Во всех трех ответах Феликса нарастает «шантажный мотив» [4:404–405].

Последнее письмо Феликсу «с подробными указаниями, куда и когда явиться», и приложенными двадцатью марками его благодетель «настукал» у себя в конторе [4:407]. Отметим переход от рукописи к машинописи, который в фабульном (детективном) плане можно истолковать как желание скрыть свои следы, в этическом, – как ужесточение, а в семиотическом, – как автоматизация творческого процесса (это *письмо* уже имелось как бы готовым в «мозгу» отправителя [4:406]).

Свой вклад в эпистолярный вносит и *письмо*, которое Лида должна была бы *написать* мужу по приезде в Париж. Запомнить адрес Герман предлагает ей без «*записываний*». *Письмо* решено адресовать на имя того, от которого хотелось избавиться [4:423]. Реально же письмо «господину хорошему» во Францию отправляет Ардалион [4:458]. «Таинственное неистовство этого *письма*» Герман объясняет тем, что он «шифром взял его имя» [4:459]. Как пародийный поворот «эпистолярного» мотива выступает телеграмма пьяного Ардалиона.

Угрожающие мотивы писем в «Отчаянии» меркнут на фоне *послания* от генерального прокурора, полученного узником Бисетра [1:255]. Герой Гюго пытается представить себе процесс делопроизводства: «*приказ* о приведении приговора в исполнение *набрасывают начерно*, проверяют, *перебеляют*, отсылают» [1:237]. Будучи адресатом властных отправлений, он является адресантом не только своих *записок*, но и *завещания* [1:237]. Последнее коррелирует с официальным *договором* Германа с агентством Орловиуса о страховании жизни и неформальным *договором*, предлагаемым Феликсу.

Сочинительство, помимо творческих интенций, нуждается в соответствующем инструментарии. В тюрьме герою Гюго «разрешили иметь *чернила*, *бумагу*, *перья*» [1:234]. Оказавшись в камере Дворца правосудия, приговоренный, «потребовал себе стол, стул и *письменные принадлежности*». [1:266]. Набоков также не упускает возможность отметить эти атрибуты.

Метонимическим заместителем творческого процесса (в котором не участвует муза) выступает перо: «Зачем я это *пишу*? Привыч-

ный разбег *пера?*» [4:343]; «Верно ли следую моей *памяти*, или же, выбившись из строя, своевольно пляшет мое *перо?*» [4:386]; «губит меня мысль, что я как-то слишком понадеялся на свое *перо...*» [4:386]. Подобно сказанному выше, это подсознательный способ снять с себя ответственность, тем более, что «чудесное здание строилось как бы помимо меня» [4:406]. Творческие муки усугубляются техническими трудностями: «Мне стоило большого усилия <...> вставить новое *перо*, – старое расщепилось, согнулось» [4:334]; на обороте старого счета *писало* «худосочное *перо*»; «казенное *перо* неприятно трещало, я совал его в дырку *чернильницы*, в черный плевок» [4:403]. *Чернильница* косвенно ассоциируется «с легкой дрожью в руках» [4:455].

Сходные чувства испытывает узник, у которого «*перо* выпадает из рук, как от гальванического толчка» [1:279]. Всесильным этот инструмент становится в руках монарха: для спасения «достаточно, чтобы он вот этим *пером* начертал под *листком бумаги* четыре буквы своего имени» [1:280].

Для фиксации заглавия Герман использует «тупой *карандаш*», контрастирующий с используемыми ранее средствами духовного производства [4:457]. Двусмысленность этого орудия подчеркивается сценой в пивной, где на одном из картонных кругов, служащих базой для пива, «был косо начертан *карандашом* торопливый итог» [4:386]. «Серебряный *карандаш*», рассматриваемый еще и как материальная ценность, фигурирует в сцене знакомства Германа с Феликсом. Своего апогея мотив «карандаша» достигает когда в руках Ардалиона, когда он становится (не вполне неадекватным) средством изображения Германа: «*карандаш* не берет <...> У меня все ваши линии уходят из-под *карандаша*» [4:356].

В романе Гюго карандашом выполнены надписи на стенах камеры. Начинающий писатель заносит «*карандашом* в *записную книжку*» описание «туалета приговоренного» [1:288]. Тем самым, «карандаш» коннотируется со страданием и казнью.

В развитии мотива «письма» особую роль играет почерк. У Феликса, *писавшего* левой рукой, «*почерк* неуклюжий, скрипящий на поворотах» [4:340]. У считающего себя правым Германа «ровным счетом двадцать пять *почерков*» [4:380]. На бледном бюваре, на который Герман облокотился, он замечает «отпечатки неведомых *строк*, – иррациональный *почерк*, минус-*почерк*», намекающий на зеркальность [4:403]. Этот померещившийся Герману хи-

мерный почерк подчеркивает фантазмагоричность задуманного им предприятия. Развитие мотива «почерка» завершает третьестепенный персонаж (жандарм): «я знаю географию, арифметику, военное дело, пишу красивым почерком...» [4:460–461].

Формой существования «*детища*» Германа является растущая *рукопись*, состоящая из «шуршащей толщи *истписанных страниц*», которую Герман «любовно утряхивал» [4:455]. Но *страница*, как носитель «*написанной фразы*» (содержащей ключевую деталь), может привести и к отчаянию [4:457].

Мотив «*страницы*» распространяется и за пределами «*рукописи*». Лида прячет и находит «все объясняющие *страницы*» детектива [4:346]. «Бледные *страницы* всех философий» просвечивают в «чужой, всеобщей сказке» [4:394]. В последних случаях речь идет о *страницах* не *рукописи*, а печатной продукции (в первом случае – массовой, во втором – эзотерической).

У Гюго герой надеется «*написать* несколько *страничек*» для своей дочери [1:286]. У тюремного священника «заведена тетрадка, на одной *странице* – каторжники, на другой – приговоренные к смерти» [1:271]. Перед узником «на каждом камне каземата» «*страница* за *страницей*» раскрывается «своеобразная книга» [1:239]. Мы видим, что «*страница*» легко метафоризируется.

Мотиву «рукописности» противостоит в романе Набокова мотив «машинописности»: процесс *писания* противопоставляется «*диктовке* невидимой *машинистке*» [4:366]; открытая «пишущая машинка» – *страничке* с «малогамотным *почерком*» [4:366]; двадцать пять авторских *почерков* – наборщикам или неизвестной *машинистке* [4:380]. Мотив «машинописности», порождающий эффект отчуждения, вписывается в более общий мотив «механичности» («автоматичности»), которому подчинен и автомобиль Германа, способствующий его творению (убийству Феликса).

Материальным носителем *страницы* является *бумага*. Мотив «бумаги» в романе развивается стохастически. У искушенного писателя речи плавно текут на *бумагу* [4:387]. *Систисанной бумагой* автору жалко расстаться [4:453]. Но испещренную каламбурами бумажку ему не жаль: «Я смял *листок* в кулаке» [4:403]. Прибыв в горную деревню, герой сетует: «вот пишу на этой клетчатой *школьной бумаге*» [4:461]. Ватманскую *бумагу* использует для рисования Ардалион [4:356]. Существенно, что даже «незначительные бу-

мажки с адресами, счетами <...> художественнее устанавливали личность» [4:425].

Герой Гюго размышляет о судьбе испианных им «листочков», «клочков бумаги» [1:236]. Зловещую роль в судьбе узника играют официальные «бумаги», в особенности, «гербовая бумага» приговора [1:236]. Напряженная ситуация с документами имеет место и в «Отчаянии», когда у Германа учтиво попросил бумаги «декоративный» жан-дарм [4:462].

По ту сторону культуры оказывается «неистовое шерошение бумаги» во время поиска Лидой билета Ардалиона [4:414]; «мухоморная бумага», на которую можно «в потемках нарваться» [4:386].

В рамках ‘графического’ среза ‘словесного’ мотива слово имеет визуальный образ. Например, у «круглявого, с приятными сдобными утолщениями» почерка Германа: «каждое слово – прямо из кондитерской» [4:380]. Не удивительно, что образчики подобной «какографической роскоши» [4:381] старательно изображаются – «выводятся» [4:403].

Словесная субстанция присутствует в романе не только в ‘графической’, но и в ‘фонетической’ ипостаси. Мотив ‘звучания’ скорее диссонирует со ‘словесным’ мотивом, чем подчиняется ему. Так, в разговоре с Феликсом аутентичные «слова» сопровождали «особые шумы, <...> провалы и удаления звука, и затем снова бормотание и шушукание, и вдруг деревянный голос <...>» [4:386]. Повествователь признается невозможность «начертательно передать <...> нечленораздельные звуки, которые дают словам подпорку или лазейку» [4:387]. Шумовые эффекты зачастую гасят смысл: бывало, «шум льющейся воды заглушал слова» [4:399]; своими «прыщущими словами» Герман буквально «заплевал» Лиду [4:418]; «Ардалион пукнул губами» [4:401]; Лида сидела на подножке автомобиля и посвистывала [4:355].

Мотив ‘заглушения’ прослеживается и у Гюго: аббат «что-то неумолчно говорил мне и, не расслышав его слов из-за грохота колес, ничего не ответил» [1:258]; «В окружающем меня шуме я не отличал уже возгласов жалости от возгласов злорадства, смеха – от вздохов, слов – от гама; все сливалось в общий гул» [1:292].

Перейдем теперь от вещественных атрибутов письма к его идеальному субстрату. В логическом плане Герман весьма доволен «ходом собственных слов» [4:387]. Нравится ему и «торжественный поток слов, не стесненных ни одной точкой» [4:405] в письме

Феликса, напоминающий, скорее, поток воспаленного сознания. Отметим, что метафора “потока” встречается и у Гюго, герой которого отмечает: «я молча терпел <...> однотонный поток слов, которые усыпляли мой мозг, как журчание фонтана» [1:258].

Из слов «младшего брата» (еще одного Феликса) выяснилось, что у того есть «определенный план», поначалу казавшийся бредом [4:417]. Таким образом, слова в «Отчаянии» не только наполнены смыслом, но и заряжены заумью, обнажают не только умысел, но и безумие. Не удивительно, что в подобной ситуации герой не помнит «точных слов» [4:401]. Герман (лукавая?) жалуется на свое косноязычие: «говорю я вообще с трудом, те речи, <...> вовсе не текли так плавно» [4:387]. Проблематично для него и понимание: «Я глядел на вывески, находил слово, таившее понятный корень, но обросшее непонятным смыслом» [4:335]. Ситуация ‘разглядывания вывесок’ присутствует и в повести Гюго: «Я бессознательно пробегал глазами вывески на лавках» [1:292].

Ориентированность на смысл в большей мере свойственна герою Гюго. Он хотел бы «вернуть смысл и жизнь» написанному на плитах каземата [1:240]. Узник сетует, что смысл затверженной речи священника успел стереться. Его поражает «наполовину внятный, а наполовину скрытый смысл» «гнусных слов» блатной песни [1:252]. Он прислушивается к «загадочным словам» песни каторжников [1:246].

Характерно, что в романе Набокова одному употреблению слова смысл противостоит восемь упоминаний бессмыслицы. Уже в юности у Германа наблюдалась «любовь к бессмысленным звукам...» [4:360]. Во время встречи с Феликсом обстановка пивной представлялась бессмысленными комментариями к их беседе [4:386]. День, когда к нему пришел человек с рюкзаком, Герман провел в «бессмысленных страданиях» [4:402]. Опустить письмо Феликсу мешала Герману его «беспричинная и бессмысленная» нерешительность [4:407–408]. По дороге в Кенигсдорф он «долго и бессмысленно смотрел» на старую женщину [4:431]. В прочитанной газете Герману казалось «все безобразно и бессмысленно произвольно» [4:446]. Абсурдность видится ему и вокруг: на Новый год «люди, выкрикивали одни и те же бессмысленно радостные слова [4: 399]; «горбоносый старик в люстриновом пиджаке издавал бессмысленное хрюканье [4: 443]. Напротив, у романа Гюго о бессмысленности речь

заходит лишь единожды. Проезжая мимо башен Собора Богоматери, герой грезит, «*бесмысленно улыбаясь*» [4:258].

В «Отчаянии» лексема *слова* чаще встречается во множественном числе, чем в единственном. Такая форма может трактоваться как целостное высказывание, либо как набор слов, не обязательно связанных друг с другом [3:297–300]. Последний случай имел место, когда Герман Карлович на обороте старого счета «принялся выводить первые попавшиеся *слова*» [4:403]. Напротив, «*нужные слова*» [1:271], «*слова любви и утешения*» [1:269] обозначают речевой акт с предписанным коммуникативным заданием.

В домашнем спектакле Герман «должен был сказать всего несколько *слов*» [4:387], т.е. озвучить небольшой связный фрагмент текста. «Всего несколько *слов*» с приблизительно заданной темой предлагается написать Лиде по приезду в Париж [4:423]. В повести Гюго младший тюремный архитектор, «обменявшись несколькими *словами* с привратником, <...> на мгновение остановил» взгляд на заключенном [1:272].

Обещание пересказать Лиде выдуманную или прочитанную историю «в двух *словах*» свелось к нанизыванию Германом полутора десятка слов [4:420], что в общем соответствует «идее сокращенного изложения» [3:299].

В точности «два *слова*» почтового адреса необходимо запомнить Лиде [4:422]. У Гюго «всего два *словечка*» хочет сказать жандарм узнику [1:273]. То же количество использованных термов в посланной Ардалионом депеше дают «два *слова* “Привет с дороги”» [4:415] (опечатки на совести телеграфиста или отправителя). Впрочем, в литературе встречались и более редуцированные телеграммы, например, у Бунина: «десятого» [3:298].

Наконец, с помощью *слова* можно обозначить факт отсутствия текста: «ничего в газете не было. Ни *слова*» [4:446]. Аналогично можно выразить и неспособность выразить мысль: «не знаю, какими *словами* охарактеризовать. Нет этих *слов*» [4:459]. Близкая ситуация встречается у Гюго, герой которого «мог бы возразить против всего, только не находил *слов*» (не мог сформулировать мысль) [1:231]. Тюремщик ему «не ответил, как будто не решил, стоит ли потратить на <него> хоть одно *слово*» [1:229].

Центральное положение ‘слова’ в системе мотивов доказывает его важность для повествователя и персонажей.

В романе находит свое отражение эмоциональная функция речи. Наиболее чутко к сло-

вам герой Набокова. Лишь косвенно, путем сравнения – «как будто я был тенью или *бессловесным* существом» [4:371] – подчеркивается онтологическая весомость логоса. В известных случаях герой осознает бессилие слов: «по самой природе своей, *слово* не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, – следовало бы написать их рядом не *словами*, а красками» [4:342] (здесь как *слово*, так и *слова* обозначают ‘язык’). Но куда чаще у сочинителя проскальзывает ироничное отношение к слову: «евоинный» – «удобное *слово*, пора ему в калашный ряд» [4:349].

Вслед за своим создателем, Герман Карлович упивается игрой слов: «Мне нравилось <...> ставить *слова* в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставлять их врасплох. Что делает советский ветер в *слове* ветеринар? Откуда тоmat в автомате? Как из зубра сделать арбуз?» [4:360]. Предвкушая получение *письма* от Феликса, Герман бессознательно «*писал* такие *слова*: Не надо, не хочу, хочу, чухонец, хочу, не надо, ад» [4:403]. Здесь, как в психоаналитическом эксперименте, проговариваются ключевые мотивы.

К словесным забавам относятся и шарady. В романе они возникают дважды.

Как-то душной ночью, в полусне Герман обращается к жене: «Отгадай: мое первое значит “жарко” по-французски. На мое второе сажают турка, мое третье – место, куда мы рано или поздно попадем. А целое – то, что меня разоряет» [4:362]. Не только целое слово, а и все три слога мотивированы: первый моментом высказывания; второй грядущим наказанием; третий высшим воздаянием. Заметим, что «ад» всплывал и в описанной выше бессознательной игре.

Ответный ход делает супруга Германа, «лежа с закрытыми глазами»: «Мое первое, – сказала Лида, лежа с закрытыми глазами, – мое первое – большая и неприятная группа людей, мое второе <...> – зверь по-французски, – а мое целое – такой маляр» [4:396]. Здесь загадано имя двоюродного брата Лиды, с которым ее застал супруг. Подразумеваемая первым слогом «орда» синонимична «толпе», несущей существенную смысловую нагрузку в романе. Неслучайно здесь, можно думать, и слово «зверь», инспирирующее ‘анималистический’ мотив. ‘Животная’ тема (включая животную ненависть) достигают апогея в письме Ардалиона к Герману: «Я всегда ведь знал, что Вы грубое и злое животное... Вы очень похожи на большого страшного кабана». Любопытно, что худож-

ник корректирует словотворчество домашней хозяйки: «“орда” пишется через “о”, – сказал Ардалион. – Изволили спутать с арбой».

Обращает на себя внимание и речевая манера Орловиуса: «“Тяжело” значило у него “трудно”. Буква “л” была у него как лопата». Весьма специфичны его выражения: «модерный штиль» [4:366], «Фуй, как нехорошо» [4:399] и словечки: «оптимизмус» «пессимизмус» [4:361]. Но своеобразная манера определяется, скорее, его «прекрасными, но фальшивыми зубами» [4:411].

Считающий себя едва ли не гением, Герман Карлович в критический момент сомневается в безукоризненности своего труда: «Как *писатель*, тысячу раз перечитывающий свой труд, проверяющий, испытывающий каждое *слово*, уже не знает, хорошо ли <...>» [4:437] (сравнение «как писатель» относится не литературному «труду», а к жизнестроительному). Он испытывает пароксизмы самокритичности: «Отмечаю <...> банальную повествовательность первых двух *слов* и затем – длинный вздох идиотического удовлетворения» [4:350].

Рассказчика бесит «зеркало»: «не люблю этого *слова*. Страшная штука» [4:344], стараясь подобное отношение преодолевать: «Мне нечего бояться. Пустая суеверность. Вот я напишу опять то *слово*. Олакрез. Зеркало. И ничего не случилось. Зеркало, зеркало, зеркало. Сколько угодно, – не боюсь. Зеркало. Смотреться в зеркало» [4:345]. Герман производит с опасным словом магические манипуляции: пишет его в обратном порядке, трижды повторяет, встраивает его в различные сочетания.

В транс ввергает его сохраненное «художественной памятью» слово «палка» (на палке выжжено имя убитого): «какие *слова* можно выжать из палки? Пал, лак, кал, лампа» [4:461]. За лингвистической забавой скрывается тот факт, что автор оказался над «прахом дивного своего произведения», что и подсказывает ему заглавие: «написал на первой *странице* слово “Отчаяние”» [4:457].

Страх, однако, вызывают не слова как таковые, а обозначаемые ими предметы (ср.: [3:292–293]). Отметим, что палка, что палка – это аксессуар Феликса, отличающий его от Германа, т.е. фактор, не допускающий зеркального повторения.

В романе Гюго у приговоренного к смерти имеет место сходное, но более мотивированное ситуацией, отношение к словам. Его окружают «уродливые, исковерканные *слова*» [1:252], «загадочные *слова*» каторжников

[1:246], «на каждом шагу, попадаются непонятные, загадочные, безобразные, омерзительные *слова*, неведомо откуда взявшиеся: “кат” – палач, “лузка” – смерть. Что ни *слово* – то будто паук или жаба» [1:234].

Разбирая выцарапанное на стенах камеры, он хотел «вернуть *смысл* и жизнь этим исковерканным *надписям*, разорванным *фразам*, отсеченным *словам*, обрубкам без головы, подобным тем, кто их *писал*» [1:240]. Обратим внимание на то, как семиотический дискурс взаимодействует в последнем предложении с мотивом ‘декапитации’. Сознание узника вытесняет ужасное слово: «Самое *название* страшно, – не, понимаю, как мог я *писать* и *произносить* его».

Эти девять букв будто нарочно подобраны так, чтобы своим видом, своим обликом навести на жестокую мысль; проклятый врач, изобретатель этой штуки, носил поистине роковое *имя*.

У меня с этим ненавистным *словом* связано очень неясное и неопределенное, но тем более страшное представление. Каждый *слог* – точно часть самой машины» [1:268]. Подчеркнем, что табуированное слово препарируется на нескольких семиотических уровнях. В то же время подразумеваемое слово – гильотина – в записках приговоренного встречается достаточно часто.

Аналогичная картина возникает, когда его дочка «разбирает по складам»: «П, Р, И, при; Г, О, го; В, О, Р, вор – приговор...» Узник вырвал у нее *бумажку*: «*Словами* не выразишь, что я испытывал». Его резкое движение испугало Мари; потребовавшую: «Не трогайте *бумагу*, слышите! Это моя *игрушка*» [1:285]. Последнее слово подчеркивает, что герою в этой ситуации не до шуток.

Вернемся к “Отчаянию”. Второстепенные персонажи романа также не безразличны к словам. Мистическое отношение к слову, похоже, свойственно жене повествователя: «дикарь не произносит *слов*, обозначающих вещи таинственные <...> сама Лида не любила преждевременного *именования* едва светящихся событий» [4:350]. Однако Набоков снижает подобное отношение замечая, что «Лида любила только “больших породистых псов”, на *слове* “породистых” у нее раздувались ноздри» [4:355]. Иронично звучит замечание, что «*слово* “мистик” она принимала всегда за уменьшительное» [4:346]. Наконец, Лида «дурно произносила немецкие *слова*» [4:397].

Феликс слово “деньги” произносил «с необычайным уважением и даже сладострастием» [4:388].

Что касается «шута Ардалиона» [4:460], то он «любил слова этикие густые, с искрой, с пошлейшей московской прищуринкой», например, словцо «раздраконил» [4:351]. Калямбур человека «с шутовской душой» не отличаются изяществом. «Здорова, как корова», высказывается он в адрес Лиды [4:396]; называя ее также «голуба» [4:371], «росомаха» [4:401], «коза» [4:415], «барынька» [4:411]. «Куда ты запендричила мою водку», спрашивает он двоюродную сестру, и, не добившись ответа, бросает в ее адрес: «Стерва» [4:356]. «“Холодно, странничек, голодно”», – приговаривает Ардалион, «грея ладони у радиатора» [4:400]. В адрес Германа он произносит: «вы же не понимаете в искусстве никия» [4:409], но тут же проявляет панибратство: «Дай лапу» [4:411]. В итоге Герман получает от него прозвание «кабан» [4:459]. В сюжете заметную роль играет отъезд художника в Италию. Упоминание последней вызывает его реплику: «Но раз вы уже сказали это слово...» [4:410].

Эмотивное отношение к слову свойственно и второстепенным персонажам: «люди, выкрикивали одни и те же бессмысленно радостные слова» [4:399]; «слово “жертва” особенно смаковалось газетами» [4:450]. Сам Набоков иронизирует над антипатичным ему Достоевским: «любимое словцо нашего специалиста по душевным лихорадкам и абберациям человеческого достоинства, – “подно-

готная”» [4:386]. Таким образом, в романе слово выступает как фактор восхищения, раздражения и безысходности...

В заключение подчеркнем, что произведения В. Набокова представляют собой изощренные эстетические конструкции, в которых особая художественная нагрузка ложится на «слово». Эта лексема, реализуя богатство смыслов, оказывается в сердцевине замысловатой семантической сети романа “Отчаяние”. Мотив ‘словотворчества’ замысловато взаимодействует с другими мотивами, вбирая в себя многие черты из повести Гюго. Понимание подобного текста состоит в расплетании сложного клубка тем, мотивов и образов. Особую роль в романе играет феномен ‘письма’, воплощенный в широком спектре практик: от творчества до делопроизводства.

О набоковском рассказчике (писателе) типа Германа Карловича принято говорить как о ненадежном повествователе. К этому следует добавить, что он и незадачливый писатель. Его “бизнес-план” терпит крах. Главное действующее (ошибающееся) лицо оказывается, скорее, скриптором (шрифтовиком) в духе Р. Барта. Задача Набокова состоит не только в том, чтобы изобразить творческий процесс, а и в том, чтобы низринуть зарвавшегося писака. Это заставляет автора иронически разрабатывать конституирующие основную тему мотивы. В итоге, развитие мотива ‘словотворчества’ оборачивается его развенчанием.

Литература

1. Гюго В. Последний день приговоренного к смерти // Собр. соч.: В 15 т. – Т. 1. – М., 1953. – С. 195–294. 2. Калюжный В.Н. От “Последнего дня приговоренного к смерти” В. Гюго к “Отчаянию” В. Набокова: трансформация экзистенциальных мотивов // Вісник ХНУ. – № 595. –

2003. – С. 40–44. 3. Левонтина И.Б. Понятие слова в современном русском языке // Язык о языке: Сб. статей. – М., 2000. – С. 290–302. 4. Набоков В.В. Отчаяние // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 3. – М., 1990. – С. 333–462.

АНОТАЦІЯ

Досліджується система мотивів роману В. Набокова “Відчай”, що групуються навколо концептів ‘слово’, ‘письмо’, ‘творчість’, ‘література’ а також їх інтертекстуальні зв’язки з повістю В. Гюго “Останній день присудженого до смерті”.

SUMMARY

The system of motives of Nabokov’s novel “Otchaianie”, which groups around concepts: ‘word’, ‘writing’, ‘creation’, ‘literature’, and also their intertextual connections with Hugo’s story “The Last day of sentenced to death” is studied in the article.

Калужный В.Н.

- Словотворчество в “Отчаянии” В. Набокова
(сюжет, система мотивов и интертекстуальность) 116

Стовба А.С.

- Специфика композиции романа У. Голдинга «Бумажные людишки» 123

Видашенко Н.І.

- Специфіка розкриття внутрішнього “Я” у “Щоденнику” Аркадія Любченка 126

Савчук Г.О.

- Предметний світ у семантичній структурі поезій
зі збірки «Палімпсести» В. Стуса 131

Постолова И.В.

- Сатирическое изображение католической церкви и ее служителей
в романе Генриха Белля «Глазами клоуна» 134

Харченко А.В.

- Іронія в романі В. Дрозда “Злий дух. Із житієм” 137

II. СУЧАСНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ XX СТОЛІТТЯ

Шеховцова Т.А.

- Аматор от соцреализма, или искусство как отражение
(по рассказу Л. Добычина «Ерыгин») 141

Явтушенко В.М.

- Натуралістична семантика
імпресіоністичної повісті «Долина угрів» І. Дніпровського
як спростування неоромантичної концепції героя 146

Новикова Н.Н.

- «Сказочки» Ф. Сологуба: у истоков литературы абсурда XX века 150

Хмель О.С.

- Проблема особистісної свободи в “Сибірських новелах” Б. Антоненка-Давидовича
(на матеріалі новели “Хай спиниться чудова мить!”) 153

Евстафьева Н.П.

- Эволюция экзистенциального сознания
в романе Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа» 157

Бабай П.Н.

- Об интимизации повествования в «монодрамах» Евгения Гришковца 160

Колтухова И.М.

- Жанровый феномен литературной сказки в эпоху постмодернизма
в творчестве Людмилы Петрушевской 164

III. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ ТА РЕЦЕПЦІЯ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Рожина А.Д.

- Шекспир в эстетике Гете 169

Московкіна І.І.

- „Оповідання про царя Аггея” І. Франка в контексті зміни художніх парадигм 172